

ENTRE LO REAL-BIOGRÁFICO Y LO FICTICIO:
AUTOBIOFICCIÓN EN *EL OLVIDO QUE SEREMOS* DE
HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

BETWEEN THE REAL-BIOGRAPHICAL AND FICTION: AUTOBIOFICTION IN
EL OLVIDO QUE SEREMOS BY HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

ANDREA PAOLA HORCASITAS MARTÍNEZ
Universidad Iberoamericana (Ciudad de México)
andyhorcasitas@gmail.com

Recibido: 12.05.2020

Aceptado: 23.02.2021

RESUMEN: El presente artículo analiza el texto *El olvido que seremos*, obra del autor colombiano Héctor Abad Faciolince, publicada en el año 2005 por la Editorial Planeta. Posterior a un recuento de la teoría de las “escrituras del yo” y la autoficción, se sostiene que la estructura narrativa del texto se inscribe en la categoría de *autobioficción* propuesta por Manuel Alberca en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), al ser una obra que hace uso de la experiencia propia, la vida, y de la experiencia de los otros para construir una ficción, así como forzar al máximo los límites de los géneros de autobiografía y novela, mezclando lo real-biográfico con lo ficticio de manera indisoluble para fomentar la incertidumbre del lector. Asimismo, se propone que la irrupción de la ficción en lo real-biográfico permite que el autor tome el lugar del progenitor para reconstruir y experimentar en carne propia el asesinato de su padre, hecho que no experimentó. Por último, se señala que las transgresiones de la perspectiva narrativa le otorgan a la obra un carácter polifónico que permite que las diferentes voces presentes en el texto reconstruyan, de forma fragmentada, una memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE: Autoficción, autobioficción, escrituras del yo, literatura colombiana contemporánea, la década del terror

ABSTRACT: This article analyzes the book *El olvido que seremos* by Colombian author Héctor Abad Faciolince, published in 2005 by Editorial Planeta. After an account of the theory of the “writings of self” and the autofiction, it is argued

that the narrative structure falls under the category of autofiction proposed by Manuel Alberca in his book *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) due to the author's use of his own experience, his life, and the experience of others to write fiction, and also due to the strain between the boundaries of genres like autobiography and novel, which indissolubly mix the real-biographical with the fictional to foster uncertainty in the reader. Likewise, it is proposed that the irruption of fiction in the real-biographical allows the author to take the place of the parent in order to reconstruct and experience firsthand the murder of his father, an experience he did not live. Finally, it is pointed out that the transgressions of the narrative perspective give the work a polyphonic nature that allows the different voices present in the text to reconstruct, in a fragmented way, a collective memory.

KEYWORDS: Autofiction, Autofiction, Self-writing, Colombian Contemporary Literature, the Decade of Terror



En 1985, un año después de la ilusión de un acuerdo de paz entre el M-19 y el gobierno colombiano, las FARC fundaron un partido político de izquierda bajo el nombre de Unión Patriótica (UP) como parte de una propuesta de paz que consistía en un armisticio que permitiera la participación política de las y los combatientes. Irónicamente, desde el inicio del proceso de constitución del partido, la violencia contra sus militantes y simpatizantes aumentó de manera desmedida. Fue tal que, en 1993, la organización "Reiniciar" presentó una demanda ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), equiparando las acciones acontecidas a un genocidio.¹ Es bajo este contexto histórico como se configura *El olvido que seremos*, novela que gira en torno a la figura de Héctor Abad Gómez, padre del autor y defensor de derechos humanos, cuyo homicidio llevado a cabo por un par de sicarios el 25 de agosto de 1987, un día después de que su nombre apareciera en las listas negras de los paramilitares, tiene lugar durante la época de agravamiento de la guerra. La novela se inscribe dentro de las "escrituras del yo" colombianas al apropiarse de la primera persona para contar una historia íntima de un hijo, la muerte del padre, enmarcada en una violencia política muy particular, con la intención de reescribir la vida propia –y la vida del otro, la del padre–, poner en palabras personales lo acontecido y conservar la memoria.

¹ De acuerdo con cifras del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNHM), la violencia contra la UP entre los años 1984 y 2002 dejó alrededor de 6201 personas afectadas, 4153 de estas fueron asesinadas, secuestradas o desaparecidas. Además, se señala que tener un rol o liderazgo social y político aumentaba el grado de vulnerabilidad; no es gratuito que 868 de las víctimas de asesinato o desaparición forzada, un 20,1%, ocupaban algún cargo político.

Es interesante señalar que la mayoría de los estudios publicados sobre *El olvido que seremos* señalan el aspecto memorial y testimonial de la novela de una manera u otra. Por ejemplo, Fanta Castro subraya que el *ethos* del texto proviene de la memoria y es a partir de esta como se logra establecer, aunque de manera temporal, “la relación entre verdad y justicia” (2009: 32); Reyes Albarracín (2010) retoma a Todorov para argumentar que el uso de la memoria en el texto interpela la verdad instituida y, ante todo, garantiza justicia. Para Escobar Mesa (2011), la memoria funciona como una especie de confesión moral y ética; Pérez Sepúlveda recalca que la memoria es un recurso para “mantener vigente el recuerdo y sus zonas indescifrables del pasado y luchar contra la amnesia a través de su escritura” (2014: 209) y que, al tener que editar y seleccionar sus partes, se asume un rol activo y protagónico respecto a esta. Por último, Díaz Faciolince (2014) reconoce que la narración de la muerte y del dolor íntimo no solo cumple la función de conservar la memoria del padre, sino tiene el objetivo de ampliarlo al ámbito colectivo.

Asimismo, existen otras aproximaciones a la novela que permiten observar aspectos diferentes a la cualidad memorial del texto. Por ejemplo, Vélez Restrepo (2013) estudia la construcción de la figura del padre a partir de un enfoque semiótico que parte de la postura de Bobes Naves (1985) y rastrea las diversas categorías de configuración del personaje en el texto. Por su parte, Rojas Díaz describe cómo se manifiesta el duelo en la novela por medio de la creación literaria, la cual permite “elaborar artísticamente el duelo de la pérdida” (2017: 54) a partir de la propia experiencia del escritor. Y, por último, Vanegas Vázquez se centra en el carácter autoficcional del texto para argumentar dos cosas: la primera, cómo la “vivificación narrativa del progenitor se hace posible en la voz del hijo” (2016: 27) al diluir los límites entre ambas identidades por medio de la forma narrativa de la obra; y la segunda, cómo la autoficción consolida un discurso estético que permite la discusión en torno a los conceptos de memoria plural, responsabilidad ética de los relatos del sí mismo y la representación de una experiencia traumática (Vanegas 2016: 35).

Es dentro de esta última línea de investigación que se inscribe el presente estudio, al ser su principal preocupación reflexionar sobre cómo los mecanismos de escritura le permiten al autor-narrador-protagonista (de aquí en adelante ANP) construir un relato que conduzca las fronteras genéricas literarias hasta su última capacidad a través de la “incorporación del factor referencial, relativo a la narración de una vida, en el espacio literario” (Negrete 2015: 228) y la irrupción de lo colectivo en lo individual. Cabe aclarar que, y como bien lo señala Vanegas en su artículo, es llamativo cómo la indeterminación genérica enmarca la obra en las diferentes líneas críticas de investigación al ser “un texto polimorfo porque permite leerse como crónica testimonial, como biografía novelada, autobiografía y confesión” (Escobar 2011: 178).² Faltaría agregar la clasificación de auto-

² Me remito al artículo de Vanegas, ya que la autora desarrolla un rastreo de todas las formas en cómo los diversos ensayistas denominan a la novela de Abad Faciolince que me parece indispensable incorporar en esta investigación. Las formas genéricas utilizadas son “texto”, “novela”, “libro autobiográfico”, “biografía”, “novela autobiográfica” y “autobiografía” (Vanegas 2016: 24). Solo

ficción, particularmente la categoría de autoficción propuesta por Manuel Alberca, a las posibilidades de lectura que enumera Escobar.

La dificultad para determinar si un texto es autoficcional no solo ha causado que ciertos textos sean denominados como autobiografías, novelas autobiográficas o simplemente textos sin más resolución –como se presenta con la obra de Abad Faciolince–, sino que también la ha convertido en una especie de comodín literario, dentro del cual pueden insertarse textos de diversa índole: se habla de autobiografías con formas inusuales o paródicas, textos autobiográficos donde la identificación autor-personaje solo se sugiere o donde sí se explícita pero no es protagonista, las obras que tienden a una voz narrativa digresiva con comentarios atribuibles al autor, así como relatos con un autor ficcionalizado que presenta suficientes rupturas de la verosimilitud para esclarecer su estatuto novelesco (Casas 2012: 10-11). Es por ello que el término de autoficción resulta ser algo problemático, ya que existen diferencias teóricas respecto a las definiciones, criterios y características que la determinan.

Desde sus inicios en Francia a finales de la década de los 70, la autoficción ha ido modificando sus estatutos teóricos de la mano de la aparición de nuevas formas textuales en las “literaturas del yo”. Doubrovsky, acuñador del concepto, parte de los estudios de Philippe Lejeune³ y retoma una de las limitaciones de la investigación de este autor para proponer una nueva categoría: autoficción. “Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Doubrovsky 2012: 53), esta forma literaria no es ni autobiografía ni novela, debido a que opera entre ambas. Autor, personaje y narrador tienen la misma identidad puesto que, como señala Doubrovsky, “dans ce texte, je, c’est encore moi”,⁴ la parte novelesca del texto simplemente se reduce a suministrar el marco y las circunstancias de la diégesis (Doubrovsky 2012: 53). Posteriormente, el concepto fue reapropiado por Colonna, para argumentar que las obras autoficcionales no son ambiguas, ya que lo ficcional domina la narración. En su tesis *L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989), ubica a la autoficción como una serie de mecanismos literarios utilizados al momento de ficcionalizar el yo. Por su parte, Darrieussecq (1996) argumenta lo contrario a Colonna al afirmar que la autoficción siempre es ambigua, ya que lo importante no es reducir el texto a uno de los extremos –autobiografía o novela– sino observar hasta qué punto éste pone en cuestión “la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía” (2012: 82). Así, más allá de concentrarse en la tarea de definir qué tipo de género domina en la obra, ya sea

dos posturas enmarcan la novela desde la autoficción, la de Vanegas y la de Oliva Castro (2017), este último retoma la definición de Julien Roger (2014) para señalar que los lectores se enfrentan a una novela autoficcional.

³ En su famoso libro *Le Pacte Autobiographique* (1975), Philippe Lejeune argumenta que para que exista la autobiografía, es necesario que coincida la identidad de autor, narrador y personaje, no obstante, su investigación deja inconclusa la posibilidad de que el narrador de una novela sea homónimo y autógrafa del autor. El teórico se cuestiona lo siguiente sin proponer una respuesta: “El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes” (Lejeune 1975: 70).

⁴ “En el texto, yo, es otra vez yo” (mi traducción).

novela o autobiografía, el texto multiplica sus posibilidades de lectura a partir de la propia ambigüedad genérica literaria.

Las investigaciones más recientes sobre autoficción concuerdan con lo propuesto por Darrieussecq, ya que expresan un mayor interés por la indeterminación genérica vista desde dos conceptos fundamentales. El primero es la ambigüedad, causada a través del vaivén entre dos pactos de lectura excluyentes; el segundo es la hibridación que surge por la combinación de rasgos propios de lo factual y lo ficticio (Casas 2012: 22). En esta línea de pensamiento se encuentran Ana Casas y Manuel Alberca. Por un lado, Casas argumenta que la autoficción no puede ser simplificada como la construcción de un relato autobiográfico por medio de una forma literaria, sino que esta elabora “una narración paradójica donde se infringen las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía” (2012: 33). Asimismo, señala que la indicación expuesta en el paratexto de las obras no es suficiente, ya que es necesario que el propio relato genere “una serie de estrategias textuales que estén orientadas a construir una narración autoficcional” (Casas 2012: 33). Por otro lado, Alberca esboza una tipología de la autoficción, la cual denomina como “nación literaria” (2007: 181) en construcción. Reconoce tres categorías dentro de la autoficción, delimitadas por los márgenes establecidos por el pacto autobiográfico y el pacto novelesco colocados en los extremos del pacto ambiguo (2007: 182): la autoficción biográfica, la autoficción fantástica y la autobioficción. Las dos primeras categorías se encuentran en los extremos de la autoficción, mientras que la autobioficción se coloca en el punto medio. En las autoficciones biográficas, la invención es débil y no existe ambigüedad por parte del lector sobre la evidencia biográfica presentada; en cambio, las autoficciones fantásticas se caracterizan por la manera “fuertemente ficticia con que se desrealizan los datos autobiográficos” (2007: 190) y se construye una historia indiferente a la verosimilitud biográfica. En el presente artículo de investigación se retoma la definición de *autobioficción* que construye Alberca en su libro *El pacto ambiguo...* (2007), puesto que se considera fundamental para llevar a cabo un análisis puntual respecto a la indeterminación genérica que presenta en la obra literaria analizada.

El olvido que seremos narra la historia de un padre a partir de la mirada de su hijo. Ejercicio de memoria que no busca ser “otra cosa que la carta a una sombra” (Abad 2017: 25), la sombra del padre. El narrador asume la acción de reconstruir no solo su infancia y su adolescencia, sino aquellos episodios –bajo la ausencia de un orden cronológico, ya que la memoria “no está hecha de líneas sino de sobresaltos” (Abad 2017: 157)–, que impactaron directamente la vida del padre: su obsesión por el agua limpia y su activismo social, la enfermedad de su hija, el contexto político-social y la violencia en Colombia, así como la relación con su hijo. El libro es el intento por parte del narrador de “dejar un testimonio [del] dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario” (Abad 2017: 274) de la vida del doctor, su padre; testimonio inútil, “porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican” (Abad 2017: 274), pero al mismo tiempo necesario, ya que su vida y profesión “carecerían de sentido si no escribiera” eso que “en

casi veinte años de intentos" (Abad 2017: 274) no le había sido posible plasmar en palabras.

Visto que, como se expuso anteriormente, la práctica autoficcional sostiene como característica fundamental "la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato" (Alberca 2007: 31). La obra de *El olvido que seremos* mantiene un punto de vista de un narrador homodiegético extradiegético y autógrafo del autor real,⁵ Héctor Abad Faciolince, que adopta la primera persona para construir, a partir del recuento de su propia vida, la vida y la muerte del padre, al sentir "el deber ineludible", no de vengar la muerte del progenitor, "pero sí, al menos, de contarla" (Abad 2017: 295) y mostrar una versión distinta de aquellos que calificaban sus "palabras encendidas en el concejo [...] de incendiarias" (Abad 2017: 51), opinión compartida entre los estratos dominantes de la sociedad colombiana que reprobaban los actos "de compasión por el sufrimiento humano" (Abad 2017: 51) y de indignación ante la falta de respuesta por parte del gobierno y la iglesia.

Cabe resaltar que, aunque la identidad homogénea del ANP no se establece de manera explícita desde un inicio en el texto, existen paralelismos entre el protagonista de la historia que se cuenta y la vida del autor. Cuando el narrador describe que "en la casa vivían diez mujeres, un niño y un señor [...]. El niño, yo, amaba al señor, su padre, sobre todas las cosas" (Abad 2017: 13) y posteriormente señala que "la hache, que aunque era muda y poco usada, era también importante porque era la letra con que empezaba el nombre de nosotros dos" (Abad 2017: 23) está transgrediendo, de manera sutil y gradual, el principio de distanciamiento entre autor y personaje, para posteriormente establecer una identidad homogénea indudable por medio del nombre propio:

Todavía conservo estos libros, firmados por mí en 1967 [...] con la firma que usé durante toda la infancia: Héctor Abad III. Me la había inventado para terminar las cartas que le mandaba a mi papá durante sus viajes a Asia, y le daba esta explicación: "Héctor Abad III, porque tú vales por dos". (Abad 2017: 92)

Es posible, de esta forma, apreciar "la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y el autor" (Alberca 2007: 31), consecuencia de la transfiguración literaria, que proyecta ambigüedad en el lector, puesto que, aunque autor y personaje "son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo" (Alberca 2007: 32-33) su estatuto no permite una postura interpretativa autobiográfica, ya que operan en el texto una inestabilidad referencial y un simulacro de novela.

Para Alberca, esta inestabilidad referencial y enunciativa genera una lectura que fluctúa entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Por un lado, el pacto autobiográfico responde a un doble principio del autor: primero, el principio de identidad, que establece que el "autor, narrador y protagonista son

⁵ Retomo la definición de la propuesta de narratología que desarrolla Gerard Genette en su libro *El discurso del relato. Ensayo de método* (1972), donde propone distintos tipos de narradores, así como diversos tipos de focalización.

la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre" (Alberca 2007: 67) y segundo, el principio de referencialidad, que dispone que lo que aparece en el texto es verídico y comprobable. En la obra, esto se observa no solo en la figura del ANP, sino también en las marcas temporales y espaciales que enmarcan las acciones del relato, así como en las cartas y documentos que se muestran a través de transcripciones dentro del texto. Ejemplo de ello es la recopilación de escritos del padre, titulada post-mortem *Manual de tolerancia*, que Abad Faciolince recoge y expone a través de diferentes fragmentos en el libro. Asimismo, el aspecto autobiográfico de la obra es señalado por el ANP que, si bien nunca decreta que su texto es una autobiografía per se, si menciona que no quiere "hacer una hagiografía ni [le] interesa pintar un hombre ajeno a las debilidades de la naturaleza humana" (Abad 2017: 257). Así, se observa un ejercicio consciente y protagónico frente a la configuración de la figura del padre, que, como bien menciona Pérez, exige la postura de un escritor que "cuestiona, edita, tergiversa y, en cierta forma, traiciona lo recibido" (2014: 134) para construir, a través de fragmentos y los recuerdos de diferentes voces, al personaje que inspira la historia.

Por otro lado, el pacto novelesco responde al principio de distanciamiento del autor con su narrador, que le otorga mayor libertad al escritor para moverse dentro de su relato, ya que la atención, a diferencia de las obras autobiográficas, no se centra en el autor, sino en el texto y la forma de narrar los hechos. Como consecuencia, "el carácter ficticio del narrador y de todo el relato le exige de cualquier acusación o reclamación de terceros que se podrían sentir personal o moralmente dañados o maltratados por el relato" (Alberca 2007: 71). En la obra, la *inventio* no solo se presenta en "el momento en que el lector empieza a percibir la mezcla de los elementos narrativos que componen el relato [ya que] es más o menos evidente que algunos provienen del ámbito de lo 'real' y otros del de la ficción" (Casas 2012: 34), es decir, aquellos hechos que, "mezclados o superpuestos a los comprobados biográficamente" (Alberca 2007: 178), son reconocibles como imposibles o fuertemente irreales; sino que también se observa en la configuración del lenguaje, particularmente a través del uso de la ironía, así como en la irrupciones del autor que ponen de manifiesto la ficcionalidad del texto que se lee.

Por un lado, la ironía⁶ se presenta en el recuento que hace el ANP de las tardes que pasaba junto con sus hermanas en casa de la abuelita Victoria, momento en el que él "caía, indefenso, en el oscuro catolicismo de la familia de

⁶ Recupero la definición que propone el investigador Lauro Zavala en su artículo "Para nombrar las formas de la ironía", donde argumenta que "la ironía es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes" (1992: 64) y señala que todas las formas de ironía establecen una distancia con ciertas convenciones que tenemos como lectores, las cuales divide en tres: lo real, lo natural y lo de género. La convención de lo real, el nivel más elemental de verosimilitud, da pie a la ironía accidental a partir de la existencia de una situación incongruente o paradójica. La convención de lo natural se constituye a partir de las generalizaciones y los estereotipos culturales, causando así una ironía de tipo intencional. Por último, la convención de género apela o se opone a las reglas del género que constituye, recurriendo a "la ruptura de la norma para establecerse como una nueva convención" (Zavala 1992: 70), y permitiendo así la presencia de la ironía narrativa.

[la] mamá" (Abad 2017: 117). Siguiendo la taxonomía de Zavala, la ironía que se configura es de carácter intencional, ya que, en su afán por recordar a las personas que tenían relación con la casa en la calle Bomboná que "olía a incienso, como las catedrales, y que estaba llena de estatuas e imágenes de santos por todas partes" (Abad 2017: 118), el narrador describe cómo "en castigo por su devoción, por su celo cristiano y su apostólico celibato" (Abad 2017: 120), la familia Faciolince y relaciones cercanas padecieron con enfermedades físicas terribles. Ejemplo de ello son el personaje del Mono Jack, que "de fumar y rezar le había dado un cáncer de garganta" (Abad 2017: 121), y el padre Lisandro, confesor de la abuela, al que tuvieron que "cortarle ambas extremidades a causa de la diabetes [...] por falta de circulación" (Abad 2017: 119-120). La ironía se construye a partir de la yuxtaposición de dos perspectivas: la creencia de la familia Faciolince de que sus padecimientos eran cosas que Dios les mandaba para hacerlos pagar en la tierra como anticipación de los tormentos del purgatorio (Abad 2017: 121) y la visión del narrador que "tenía un asilo nocturno e ilustrado" (Abad 2017: 98) en un mundo material y comprensible por la razón y la ciencia. La ironía cumple la función de exaltar la figura y la visión científico-académica del padre al contrastar el catolicismo de la familia de la madre, considerado inferior por el narrador, con el positivismo del padre, el "verdadero Salvador" (Abad 2017: 128) de las creencias del hijo.

Por otro lado, el autor le recuerda al lector, de manera directa y consciente, la imposibilidad de plasmar una verdad sincera y objetiva ya que "la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción" (Casas 2012: 16). Abad Faciolince parece estar consciente de ello e incluso recrimina al lector "que solo considera poético lo rebuscado" (Abad 2017: 157) en un momento de irrupción en el texto:

La memoria es un espejo opaco y vuelto añicos, o, mejor dicho, está hecha de intemporales conchas de recuerdos desperdigadas sobre una playa de olvidos. La frase anterior es muy retórica, y quisiera borrarla, pero voy a dejarla como una forma de mostrar, o de mostrarme, que yo también habría sido capaz de adornarme al escribir esta historia, si hubiera querido. (Abad 2017: 157)

El texto de Abad no busca ser ornamental, puesto que su motivación principal es escribir lo que sabe del padre "sin un exceso de sentimentalismo, que es siempre un riesgo grande en la escritura de este tipo" (Abad 2017: 296). Desea "alargar su recuerdo un poco más, antes de que llegue el olvido definitivo" (Abad 2017: 296) del progenitor, una víctima más de la guerra en Colombia, que si bien su caso "no es único, y quizá no sea el más triste" (Abad 2017: 296) en un país con miles de padres asesinados en un suelo que es fértil para la muerte es, sin embargo, "un caso especial [...] y para [el hijo] el más triste. Además, reúne y resume muchísimas de las muertes injustas" (Abad 2017: 296) que se vivieron en el país durante los años 70 y 80.

Ahora bien, según la forma en cómo el relato incorpora la instancia autobiográfica y novelesca, se perfilan dos tipos de autoficción distintas en su estructura narrativa: aquellas que mezclan los pactos de forma homogénea, logrando

así un texto más o menos uniforme y aquellas que yuxtaponen en paralelo una serie autobiográfica a otra novelesca, permitiendo reconocer con facilidad los elementos ficticios y factuales que componen la narración (Alberca 2007: 180). En estos dos tipos de autoficción se localizan las categorías definidas por Alberca, delimitadas, como se mencionó anteriormente, por los dos pactos de lectura posibles (autobiografía y novela): la autoficción biográfica, la fantástica y la autobioficción. Las dos primeras se localizan en los extremos de los pactos de lectura, eliminando la ambigüedad narrativa y facilitando la inclinación hacia un pacto de lectura en particular al mantener diferentes registros narrativos. Por su parte, la autobioficción se “caracteriza por su equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla” (Alberca 2007: 195), propiciando así una mayor ambigüedad al momento de lectura, ya que presenta un relato uniforme que se construye a partir de tres tipos de hechos narrativos mezclados entre sí: los autobiográficos, aquellos que “son inequívocamente autobiográficos y reales” (Alberca 2007: 178), como las referencias externas que puedan comprobarse fuera del texto; los ficticio-autobiográficos, que son aquellos que parecen inventados o reales pero su “clarificación resulta prácticamente insoluble” (Alberca 2007: 178); y, por último, los ficticios, hechos fuertemente irreales.

El olvido que seremos se inscribe en la categoría de autobioficción, ya que no es ni novela ni autobiografía, o es ambas cosas a la vez, “sin que el lector pueda estar seguro (mientras [lee]) en qué registro se mueve, ni tampoco está facultado en ciertos pasajes para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico” (Alberca 2007: 195) y aprovecha la experiencia propia, la vida, para construir una “ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo ficticio y lo ficticio se confunde con lo vivido” (Alberca 2007: 195) de manera indisoluble. De esta forma, el ANP puede narrar lo que fue, pero también “lo que pudo haber sido” (Alberca 2007: 33) al acceder a una verdad íntima, llena de equívocos y contradicciones, que le permite, en el proceso de desdoblar su yo en el texto, construir el yo del padre. Como bien argumenta Vanegas:

... la vivificación narrativa del progenitor se hace posible en la voz del hijo que se cuenta a sí mismo. Abad Faciolince parece ‘diluir’ los límites entre las dos identidades: la de él mismo y la de su padre, para dar paso a una sola presencia narrativa en el relato. (Vanegas 2016: 27)

Esto se observa en diferentes momentos dentro de la obra, no obstante, el juego de las identidades y de los diferentes yos en el texto llega a su punto culminante con el asesinato del padre, momento en el que el hijo toma el lugar del progenitor para reconstruir y vivir en carne propia un hecho que desconoce:

Durante casi veinte años he tratado de ser él ahí, frente a la muerte, en ese momento. Me imagino a mis sesenta y cinco años, vestido de saco y corbata, preguntando en la puerta de un sindicato por el velorio del líder asesinado esa mañana. [...] [Mi papá] levanta la vista y ve la cara malévola del asesino [...]. Cae

de espaldas, sus anteojos saltan y se quiebran, y desde el suelo, mientras piensa por último, estoy seguro, en todos los que ama [...] no ve morir a su querido discípulo; en realidad, ya no ve nada, ya no recuerda nada; sangra, y en muy pocos instantes su corazón se detiene y su mente se apaga. (Abad 2017: 284)

Llama la atención el tiempo verbal en el que se escribe el asesinato del padre. Para Fanta, la narración en presente, “supremamente lenta, donde cada movimiento es descompuesto” (2009: 36), cumple la función de materializar ese momento del que no se fue testigo. La *paralepsis*⁷ le permite al ANP “aunar lo acontecido con lo imaginado y, en consecuencia, acortar la distancia entre la realidad y la ficción” (Casas 2012: 37) y así acceder a una realidad ajena que se plantea como “algo imposible, fragmentario e incompleto” (Casas 2012: 38) que, no obstante, se convierte en una realidad verosímil, puesto que el foco no se encuentra en los detalles del *cómo* murió el padre, al ser estos imaginados y fabricados por el hijo, sino en la “experiencia íntima del dolor inenarrable de *morirse también* con ese ser idolatrado” (Vanegas 2016: 30). Es en la escritura de lo acontecido y la vivencia de expulsar los recuerdos “como se saca un tumor” (Abad 2017: 294) donde se observa la veracidad del relato y se accede a una verdad íntima que permanece incompleta.

Cabe aclarar que aunque el asesinato del padre es la única circunstancia en el texto donde el ANP toma el lugar de otro personaje para narrar lo acontecido, es posible observar que la unidad del sujeto se subvierte en diferentes momentos como consecuencia de las transgresiones de la perspectiva narrativa, otorgando a la obra un carácter polifónico al permitir que las diferentes voces que comulgan dentro del texto, además de la voz del padre, reconstruyan, a partir de fragmentos, la memoria y los recuerdos del pasado. Como bien menciona Casas:

Nos encontramos con frecuentes transgresiones de la perspectiva narrativa [...] donde no es solo que una voz en principio autobiográfica devenga en muchos momentos heterodiegética –alterando la lógica narrativa, al centrarse en el relato de las vidas ajenas y ‘olvidándose’ de la propia–, sino que a menudo el narrador adquiere una ‘imposible’ capacidad de introspección con respecto a los personajes. (Casas 2012: 36-37)

Así, el ANP puede mezclar en el recuento de su propia vida, las experiencias y vivencias de los demás, incluso aunque estas tuvieran lugar antes del nacimiento del autor o no hubiera manera de acceder a ellas de forma directa. Esto se puede observar en diversos momentos en la obra, como es durante la enfermedad de Marta, en donde el narrador adquiere un grado de conocimiento omnipresente cuando describe el aborto espontáneo de Clara que “sintió que algo caliente le rodaba por los muslos, un líquido caliente [...] una hemorragia incontenible [...] y

⁷ Retomo el concepto que plantea Ana Casas en su libro *La Autoficción. Reflexiones Teóricas*, donde define a la *paralepsis* como un “fenómeno que se produce cuando el narrador sobrepasa el grado de conocimiento que puede tener de la historia según la focalización inicialmente escogida” (2012: 37).

tuvo que ir al hospital para que se la pudieran restañar" (Abad 2017: 183), y cuando narra cómo Inés comparaba su felicidad con la de Marta mientras "pensaba que Dios le había dado a ella más que a Marta, que solo había alcanzado a tener dos novios, Andrés Posada y Hernán Darío Cadavid, pero no marido, ni hijos" (Abad 2017: 188). Los cambios y las alteraciones en la focalización le permiten al ANP llenar los huecos de información en el relato a los que el lector no podría acceder si se mantuviera una focalización única, propiciando la construcción colectiva del texto. Como bien argumenta Vanegas, "la subjetividad del escritor –su yo, lo individual– es posible, en todo momento, por la intersubjetividad comunitaria" (2016: 32). La voz que narra es la del hijo, pero también la del padre y la de la madre quien cree que "mientras la felicidad nos parece algo natural y merecido, las tragedias nos parecen algo enviado desde afuera" (Abad 2017: 169), y la voz de Marta, Maryluz y Clara; es también la voz de la abuela Victoria y de los opositores del padre. La narración autoficcional expresa una cualidad colectiva "que enlaza a la historia individual un pasado que concierne a todo un país" (Vanegas 2016: 32) que no solo describe la experiencia de una familia, sino también la de una sociedad atravesada por un periodo sociopolítico violento, posibilitando la "existencia de un recuerdo común" (Vanegas 2016: 34) de la "terrible cacería de brujas" (Abad 2017: 310) que se llevó a cabo durante la década de los 80 en Colombia y que costó la vida de miles de personas. Así, el libro de Abad Faciolince se convierte en un testimonio que busca postergar el olvido de la existencia del padre y todas las personas "con las que está tejida la trama más entrañable" (Abad 2017: 317) de la memoria del autor.

Ante lo propuesto en este artículo y a manera de síntesis, se concluye brevemente que *El olvido que seremos* es un texto con una estructura narrativa autoficcional que le permite transitar entre el pacto autobiográfico y el novelesco para escribir una ficción que parte de la vida propia, la del ANP, para narrar la historia del padre. La obra se inscribe en la categoría de autobioficción propuesta por Manuel Alberca, al ser una narración que fuerza al máximo la hibridación y el fingimiento de los géneros literarios y que presenta una mezcla indisoluble de tres elementos que propician la ambigüedad narrativa: autobiográficos, ficticios y ficticio-autobiográficos. Asimismo, la presencia y disolución de la ficción en lo biográfico propicia que el ANP pueda narrar no solo lo que fue, sino también todo aquello que pudo haber sido (Alberca 2007: 33), y así reconstruir fragmentos de la historia que el autor desconoce y solo puede imaginar, como el asesinato del padre. Por último, el carácter polifónico de la obra y las transgresiones de la perspectiva narrativa permite que las diversas voces presentes en el texto entretejan una memoria colectiva que, aunque fragmentada, enlaza una historia individual, la de la familia Abad Faciolince, con un pasado y una violencia sociopolítica que concierne a todo un país (Vanegas 2016: 32). De esta forma, la obra *El olvido que seremos* funge como un testimonio con el objetivo de señalar y cuestionar un periodo de violencia que caracterizó la vida política y social de Colombia durante las décadas de los 70 y 80 pero también cumple el objetivo de postergar el olvido de la existencia del padre.

OBRAS CITADAS

- Abad Faciolince, Héctor (2017). *El olvido que seremos*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Casas, Ana (2012). "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual", in *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 9-46.
- Darrieussecq, Marie (2012). "La autoficción, un género poco serio", in *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 65-84.
- Dobrovsky, Serge (2012). "Autobiografía/verdad/psicoanálisis", in *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 45-64.
- Escobar Mesa, Augusto (2011). "Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética", *Estudios de Literatura Colombiana*, 29: 165-195.
- Fanta Castro, Andrea (2009). "Imágenes del tiempo en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince", *Letral*, 3: 28-40.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion.
- Negrete Sandoval, Julia Érika (2015). "Traducción autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea", *De Raíz Diversa*, 2.3: 221-242.
- Pérez Sepúlveda, Andrés (2014). "La herencia inmerecida en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince", *Núcleo*, 31: 203-225.
- Rojas Díaz, María Isabel (2017). *Manifestación del duelo en el testimonio novelado *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince*. Tesis de maestría inédita. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Vanegas Vázquez, Orfa Kelita (2016). "Memoria y espacio autoficcional en *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince", *Cuadernos del CILHA*, 17.25: 21-37.
- Zavala, Lauro (1992). "Para nombrar las formas de la ironía", *Discurso*, 13: 59-83.